第 57 卷 第 5 期　北京大学学报(哲学社会科学版)　Vol.57, No.5
2020 年 9 月　Journal of Peking University(Philosophy and Social Sciences)　Sep. 2020

“契”:诗学审美创造过程中的纽结

张　晶

(中国传媒大学 人文学院,北京 100024)

摘　要: 在中国诗学的相关语汇中,“契”是一个未尝引起学者关注的概念。而从《文心雕龙》等文献中读到的关于“契”的论述,其所缩合的理论蕴含是非常独特的。“契”是诗人的内在艺术思维以语言媒介感知物象,从而产生创作冲动,并进而创造出审美意象的完美机制。在“契”的状态下,诗人通过内在的语言媒介,创造出以物象为基础的艺术形式。对于诗歌的审美创造过程而言,一般性地谈论情景交融或主客体统一,是笼统而肤浅的;而“契”这个概念,却使我们认识到诗学创造的内在机制。

关键词: 契;自得;构形

中图分类号:I 01　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2020)05-0060-10

美产生于主客体的统一,这是基本上为中外美学所认同的观念。中国诗学中关于诗歌美感的许多论述,尤其是意象或意境的生成问题,都离不开诗人之情与外在之景的融合。此乃常识。而在这种融合或统一中最具生产性的机制又是什么?在笔者的学术视野中,一个“契”字逐渐浮出了水面。一般的意义上,“契”也即契合。援《辞源》的解释,契指古代在龟甲、兽骨上灼刻文字用的刀具,《诗·大雅·绵》:“爰始爰谋,爰契我龟。”近代称甲骨文(卜辞)为“契”“契文”“殷契”等。引申为契合、相符之意。而在诗学文献中“契”的出现,却使我们感到了审美创造上的独特意涵。从诗学的角度而言,主客体之间的统一或者是对主客体的超越,“契”是最为关键的纽结,或借用刘勰的话来说就是“枢机”。没有这个“契”,所谓“统一”也好,超越也罢,都还是笼统的、抽象的。

一

明确而自觉地在创作论中提出“契”的是刘勰。刘勰在《文心雕龙》的《神思》篇中,至少有两处谈到“契”。一是:“方其搦翰,气倍辞前,暨乎篇成,半折心始。何则?意翻空而易奇,言征实而难巧也。是以意授于思,言授于意;密则无际,疏则千里;理在方寸而求之域表,或义在咫尺而思隔山河。是以秉心养术,无务苦虑;含章司契,不必劳情也。”①在这段话中,“含章司契”是最为关键的所在。由于创作中言和意之间关系的复杂性,产生了“暨乎篇成,半折心始”的状况,原因就在于不能达到“契”的程度。所谓“契”,指的是作家的艺术思维与语言之意的高度契合。“含章司契”,本义为秉含自然之美而把握枢机之契合。《易·坤卦》云:“含章可贞。”王弼释曰:“不为事始,须唱乃应,待命而发,含美而可正也,故曰:含章可贞也。”②坤卦指地,与乾相对。生养万物,内含其美。《象》辞有云:“至哉坤元,万物资生,乃顺承天。坤厚载物,德合无疆。含弘光大,品物咸享。牝马地类,行地无疆。”《周易正义》云:“章,美也。既居阴极,能自降退,不为事始。唯内含章美之道,待命而行,可以得正,故曰:‘含章可贞。’”③刘勰所谓“含章”,可理解为秉含自然之美。“司契”也是有出处的。《老子》第七十九章云:“是以圣人执左契,

收稿日期:2020-07-18

作者简介:张晶,男,吉林四平人,中国传媒大学人文学院教授。

① 刘勰著、范文澜注:《文心雕龙注》,北京:人民文学出版社 1958 年版,第 494 页。

② 《王弼集》,北京:中华书局 1980 年版,第 227 页。

③ 《十三经注疏·周易正义》,北京:北京大学出版社 2000 年版,第 34 页。

而不责于人。有德司契,无德司徹。”陈鼓应先生的解释:“契即券契,就像现在的所谓的‘合同’。古时候,刻木为契,剖分左右,各人存执一半,以求日后相合符信。”“圣人执左契而责于人,即施于人而不求报也。”①刘勰所谓“司契”,则是以之指意—物—言三者之间的高度契合。《神思》在“含章司契”之前有云:“故思理为妙,神与物游。神居胸臆,而志气统其关键;物沿耳目,而辞令管其枢机。枢机方通,则物无隐貌;关键将塞,则神有遁心。”神即神思,也即创作中之意;“辞令”即言,“物”则是物象。三者契合,是为“枢机方通”。

《神思》篇的赞语从概括的意义上再度提出“契”的理想状态:“神用象通,情变所孕。物以貌求,心以理应。刻镂声律,萌芽比兴。结虑司契,垂帷制胜。”这里也同样以神思、物象和语言的契合为“契”的内涵。《文心雕龙》虽是论述各体文学的写作问题,但从《神思》而言,很明显是一种诗赋一类艺术思维。从刘勰的相关论述来看,“契”所涉及的要素是神思(意)、物象(物)和辞令(言)的关系。这在《文心雕龙》的学理系统中,是三位一体、缺一不可的。

这种对“契”的要求,在此前的陆机《文赋》中已有了同样的阐述,如说:“体有万殊,物无一量。纷纭挥霍,形难为状。辞程才以效伎,意司契而为匠。在有无而黾勉,当浅深而不让。虽离方而遁圆,期穷形而尽相。”这里所说的“司契”,也是如何通过语言而使物象得到“穷形尽相”的摹写。《文赋》的初衷,是要解决“意不称物,文不逮意”的突出问题,所以在其最前面一段即言:“余每观才士之所作,窃有以得其用心。夫其放言遣辞,良多变矣。妍蚩好恶,可得而言。每自属文,尤见其情。恒患意不称物,文不逮意,盖非知之难,能之难也。故作《文赋》以述先士之盛藻,因论作文之利害所由,他日可谓曲尽其妙。至于操斧伐柯,虽取则不远,若夫随手之变,良难以辞逮。盖所能言者,具于此云尔。”②作为文学创作,就不仅是言和意的关系,而是作家的艺术思维如何更好地把握物象,而语言(文或辞)如何更好地表现作家的思维问题。这是《文赋》所要致力解决的根本问题,也是“司契”的基本内容。“契”就不仅是语言与思维的契合,而是物象—语言—意象这三者之间的契合。·

二

在我们所津津乐道的“主客观统一”中,契合起着至关重要的作用。没有契合,也就谈不到统一。言及统一,当以契合为前提。美国学者爱德华·威尔逊有《论契合》的著作,作者在书中讲的主要还是知识的统合问题。而这和我们所说的“契合”也是大有一致之处的。威尔逊指出:“契合是统一的关键。我欣赏契合这个词,它胜过‘一致性’。因为,契合这个词用得不多,所以保持了精确性,而一致性有若干种可能的含义,其中的一个意思就是契合。”③威尔逊的观点,对我们有很大的启示意义。对于“统一”或“一致性”而言,“契合”是最为关键的、最具动态的、也是最具主动性的环节。中国诗学中的“契”,正是非常典型地表现了“契合”的特征,或者可以说,是从美学角度来谈“契合”的具体途径。

诗歌创作的思维,物象(物)作为触发诗人情感、形成创作思路(意)的过程中,是必不可少的要素。这个“物”,不仅包括自然事物,也在很多时候涵盖了社会事物。物对心的感发,也即感兴,所谓“物动情者也”。而从这个感兴过程来看,内在创作思路,就已经是通过语言的内在媒介功能来形成的。物—意—言的动态契合,是诗歌创作的生成机制。诗学文献中有许多相关的论述,足资证明。如陆机所说的“其致也,情曈昽而弥鲜,物昭晰而互进。倾群言之沥液,漱六艺之芳润。浮天渊以安流,濯下泉而潜浸。于是沉辞怫悦,若游鱼衔钩,而出重渊之深,浮藻联翩,若翰鸟缨缴而坠曾云之峻。收百世之阙文,采千载之遗韵。谢朝华于已披,启夕秀于未振。”④这里谈到物象进入诗人的思维,而诗人以“群言”加

---

① 陈鼓应:《老子注译及评介》,北京:中华书局 1984 年版,第 354 页。

② 陆机:《文赋》,李壮鹰主编:《中华古文论释林·魏晋南北朝卷》,北京:北京大学出版社 2011 年版,第 60 页。

③ 爱德华·O·威尔逊:《论契合》,田洺译,北京:三联书店 2002 年版,第 8 页。

④ 陆机:《文赋》,李壮鹰主编:《中华古文论释林·魏晋南北朝卷》,北京:北京大学出版社 2011 年版,第 61 页。

以艺术表现。而《文心雕龙·物色》篇中所论之"体物为妙,功在密附。故巧言切状,如印之印泥,不加雕削,而曲写毫芥。故能瞻言而见貌,印字而知时也。然物有恒姿,而思无定检,或率尔造极,或精思愈疏。且诗骚所标,并据要害,故后进锐笔,怯于争锋。莫不因方以借巧,即势以会奇,善于适要,则虽旧而弥新矣。是以四序纷回,而入兴贵闲。物色虽繁,而析辞尚简。使味飘飘而轻举,情晔晔而更新。"①"体物",是以诗的语言表现物象特征,"密附"则近于"契",故云"巧言切状"。"曲写毫芥",是惟妙惟肖地表现物的细微之处。"物有恒姿"与"思无定检"是诗人之意与物象之关系。物象相对稳定,而诗思则颇为活跃。因而,有时猝然相遇中便创造出登峰造极的艺术珍品,而有时冥思苦吟,却相去甚远。而这里面,物象的特征与诗人的心情之间如果是契合相通的,便会为诗美的创造提供前提。黑格尔也从契合的意义上谈到这种情形:"自然美还由于感发心情和契合心情而得到一种特性。例如寂静的月夜,平静的山谷,其中有小溪蜿蜒地流着,一望无边波涛汹涌的海洋的雄伟气象,以及星空的肃穆而庄严的气象就是属于这一类。这里的意蕴并不属于对象本身,而是在于所唤醒的心情。"②黑格尔在这里谈的是自然美由于感发心情和契合心情而特性,这对中国诗学中关于"契"的观念,有深刻的相合之处。

"契"还表现为物—意—言的高度契合而无牵率排比的痕迹。《神思》篇所言:"至于思表纤旨,文外曲致,言所不追,笔固知止,至精而后阐其妙,至变而后通其数。伊挚不能言鼎,轮扁不能语斤,其微矣乎!"③这是一种"契"的理想状态,十分微妙,无法解析。如果诗境臻于"契",那么,就远非理论语言可以诠解,而是一片浑化之境。如唐代诗僧皎然所说的"夫诗人造极之旨,必在神诣,得之者妙无二门,失之者邈若千里,岂名言之所知乎? 故工之愈精,鉴之愈寡,此古人所以长太息也。"④"妙无二门"是佛学中"不二法门"的另种说法,指超越语言的第一义谛。诗所达到的这种"神诣",就是"名言"也即知性语言所无法把握的。所以说诗境愈是高妙,真正能够鉴赏者愈寡。宋代诗论家叶梦得对王安石晚年诗的评价,也可以认为是"契"的案例,其言:"王荆公晚年诗律尤精严,造语用字,间不容发。然意与言会,言随意遣,浑然天成,殆不见有牵率排比处。如'含风鸭绿鳞鳞起,弄日鹅黄袅袅垂。'读之不觉有对偶。至'细数落花因坐久,缓寻芳草得归迟。'但见舒闲容与之态耳。"⑤"间不容发",可谓"契"矣。叶氏侧重讲的是言与意的"浑然天成",而从所举诗例,物象就在其中。叶氏以"禅宗三种语"论诗,最高的境界就是"契",他说:"禅宗论云门有三种语:其一为随波逐浪句,谓随物应机,不主故常;其二为截断众流句,谓超出言外,非情识所到;其三为涵盖乾坤句,谓泯然皆契,无间可伺。其深浅以是为序。予尝戏谓学子言,老杜诗亦有此三种语,但先后不同。以'波漂菰米沉云黑,露冷莲房坠粉红'为函盖乾坤句;以'落花游丝白日静,鸣鸠乳燕青春深'为随波逐浪句;以'百年地僻柴门迥,五月江深草阁寒'为截断众流句。若有解此,当与渠同参。"⑥叶氏是以"泯然皆契"为最佳诗境的,"无间可伺"是其明显的特点。

"契"还表现为鲜明的动态性。"契"并非一般性的主客体的统一,而是在主体在情感的兴发驱动下,在动态中与客体的际会遇合。正是这种动态特征,获得了创造性的契机,并使诗什呈现出生香活色的生命感。明代著名诗论家李梦阳曾正面论述过这个问题,他说:"情者,动乎遇也。幽严寂滨,深野旷林,百卉既痱,乃有缟焉之英,媚枯、缀疏、横斜、嵚崎、清浅之区,则何遇之不动矣。是故雪益之,色动,色则雪;风阐之,香动,香则风;日助之,颜动,颜则日;云增之,韵动,韵则云;月与之,神动,神则月。故遇者物也,动者情也。情动则会,心会则契,神契则音,所谓随寓而发者也。梅月者,遇乎月者也。遇乎月,则见之目怡,聆之耳悦,嗅之鼻安,口为之吟,手为之诗。诗不言月,月为之色;诗不言梅,梅为之馨,何也?

---

① 刘勰著、范文澜注:《文心雕龙注》,第 694 页。

② 黑格尔:《美学》第一卷,朱光潜译,北京:商务印书馆 1979 年版,第 170 页。

③ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 495 页。

④ 皎然著,李壮鹰校注:《诗式校注》,北京:人民文学出版社 2003 年版,第 2 页。

⑤ 叶梦得著,逯铭昕校注:《石林诗话校注》,北京:人民文学出版社 2011 年版,第 12 页。

⑥ 叶梦得著,逯铭昕校注:《石林诗话校注》,第 18 页。

契者会乎心者也,会由乎动,动由乎遇,然未有不情者也,故曰:情者动乎遇者也。”①李梦阳这篇著名的诗序,是以“契”为诗歌创作发生的关键环节的。情感之动而产生心与物之会,而心物之会即进入“契”的状态。“契”不仅是关乎心物互动,而且诗之音韵也就随之而发。这全然是一个动态的过程。李梦阳又以林逋写月夜梅花的《山园小梅》等诗为例,说:“昔者逋之于梅也,黄昏之月尝契之矣。彼之遇犹兹之遇也,何也? 身修而弗庸,独立而端行,于是有梅之嗜,耀而当夜,清而严冬,于是有月之吟,故天下无不根之萌,君子无不根之情,忧乐潜之中,而后感触应之外,故遇者因乎情,诗者形乎遇,于乎! 孰谓逋之后有先生哉!”②“契”是诗人与外物在不可重复的遇合,因而是以情感的勃动为动力,而使心灵与物色契合为一,在此时诗人的感官处于高度的亢奋之中,内在的媒介感得到了充分的调动,于是在不期然而然中进入创作状态之中,所谓“口为之吟,手为之诗”。

“契”的本质是感兴,但却是感兴所产生的最佳审美创造状态。契的前提是诗人内心蕴含着的审美情感,这种情感不同于人们在日常生活触发的自然情感,而是由于长期的艺术训练而获致的情感属性。关于审美情感,也有不同认识,但笔者认为审美情感不仅存在,而且对于艺术创作而言,审美情感才是诗人、艺术家之所以能够创造出艺术品的根本主体因素。在我看来,审美情感之所以区别于自然情感的重要一点在于,审美情感是被赋予了形式的,而自然情感并无形式可言。著名哲学家科林伍德从表现的角度来肯定审美情感的独特性,他说:“如我们所看到的,一种未予表现的情感伴随着一种压抑感,一旦情感得到表现并被人所意识到,同样的情感就伴随有一种缓和或舒适的新感受,感到那种压抑被排除了。这类似于一个繁重的理智或道德问题被解决之后所那种放松感。如果愿意,我们可以把它称为成功的自我表现中的那种特殊感受,我们没有理由不把它称为特殊的审美情感。但是它并不是一种在表现之前就预先存在的特殊情感,而且它具有一种特殊性,即一旦它开始得到表现,这种表现就是富有艺术性的。”③科氏所主张的意思是,伴随艺术表现的情感就是审美情感,而笔者则更为认同于卡西尔一派所主张的由媒介构形作为内蕴的审美情感。卡西尔援引大文学家歌德的论述:“艺术并不打算在深度和广度上与自然竞争,它停留于自然现象的表面;但是它有着自己的深度,自己的力量。它借助在这些表面现象中见出合规律性的性格、尽善尽美的和谐一致、登峰造极的美、雍容华贵的气氛、达到顶点的激情,从而将这些现象的最强烈的瞬间定形化。”④卡西尔于此揭示了这种艺术中的激情,是与媒介构形联系在一起的。他认为“这种‘现象的最强烈瞬间’的定形既不是对物理事物的摹仿也不只是强烈感情的流溢,它是对实在的再解释,不过不是靠概念而是靠直观,不是以思想为媒介而是以感性形式为媒介。”⑤在我看来,审美情感并非是空洞抽象的,而是依托于审美发现及创造中的艺术媒介的构形过程的。作为艺术创作的过程,构形的重要意义是不可取代的。所谓想象等心理要素,都有待于构形方能成为艺术品的胚胎。德国著名艺术理论家阿道夫·希尔德勃兰特以“构形”作为其艺术理论的基石,他认为:“当艺术家模仿时,他必须处置的形式问题直接源自他对自然的感觉。但是,如果只是这些问题而不是别的问题需要解决,或者说,如果艺术家的作品只要求注意这些方面,那么它除了自然之外就不能获得一种独立性。为了获得这种独立性,艺术家必须把他作品的模仿作用提到更高的层面上,他实现这一目的的方法我欲称为‘构形方法’[The architectonic method]当然,在这里我使用‘构形’这个词不是取其通常的专门意义。正如在戏剧或交响乐中那样,在这里我们的感觉也使我们能够认识到一个形式,而在这个形式中看不到那种呈现于自然状态的物体。这就是我想用‘构形’这个术语来表示的这种认识的基本性质。在这种构形的方式产生的形式问题,虽不是由自然直截了当地向我们提出的,但却是真正的艺术问题。

① 李梦阳:《梅月先生诗序》,李壮鹰总主编、黄卓越本卷主编:《中华古文论释林·明代上卷》,北京:北京大学出版社 2011 年版,270 页。
② 李梦阳:《梅月先生诗序》,李壮鹰总主编、黄卓越本卷主编:《中华古文论释林·明代上卷》,第 270 页。
③ 罗宾·乔治·科林伍德:《艺术原理》,王至元、陈华中译,北京:中国社会科学出版社 1985 年版,第 120 页。
④ 卡西尔:《人论》,甘阳译,上海:上海译文出版社 1985 年版,第 186 页。
⑤ 卡西尔:《人论》,甘阳译,第 187 页。

构形过程把通过对自然的直接研究获得的素材转变为艺术的统一体。”①希尔德勃兰特本身是造型艺术家,他的这部著作也是谈造型艺术的,但其对构形问题的重视,并不全然是在造型艺术方面的,而是属于艺术创作的总体问题。我则认为,“构形”乃是想象和表现之间最为重要的环节。它还处在艺术家的观念阶段,却是艺术表现最为直接、最为重要的基础。

三

构形是一个动态过程,也是离不开媒介的作用的。没有媒介,谈不到构形。而于我看来,媒介并不仅止于艺术表现的外在阶段,而是在诗人艺术家的内在运思过程中,就是须臾不可离开的。依我来看,诗人艺术家在感知世界、引发创作冲动的阶段,就已经是凭借媒介了。这一点,黑格尔曾以画家为例,他说:“颜色感应该是艺术家所特有的一种品质,是他们所特有的掌握色调和就色调构思的一种能力,所以也是再现的想象力和创造力的一个基本因素。艺术家凭色调的这种主体性(译者注:即上文的“颜色感”)去看他的世界,而同时这种主体性仍不失其为创造性的;正是由于具有这种主体性,画家所绘出的色彩的千变万化并不是出于单纯的任意性和对某一种不符合自然规律的着色方式的癖好,而是出于事物的本质。”②这种“主体性”,指的便是艺术家内在地运用媒介的素质与能力。在黑格尔看来,艺术家是以“颜色感”来看“他的世界”,于是才有作品的创意及表现。美国著名哲学家杜威尤为重视艺术经验中媒介的内在作用,他认为创造性的审美知觉,是以内在的媒介为其载体的:“每一件艺术作品都具有一种独特的媒介,通过它及其他一些物,在性质上无所不在的整体得到承载。在每一个经验之中,我们通过某种特殊的触角来触摸世界;我们与它交往,通过一种专门的器官接近它。整个有机体以其所有过去的负载和多种多样的资源在起着作用,但是它是通过一种特殊的媒介起作用的,眼睛的媒介与眼睛相互作用,耳朵、触觉也都是如此。美的艺术抓住了这一事实,并将它的重要性推向极致。”③诗人艺术家以审美情感为动力进行内在构形的过程,是运动着的、极具冲力的。正如卡西尔所指出的:“说来也怪,艺术作品的静谧(calmness)乃是动态的静谧而非静态的静谧。艺术使我们看到的是人的灵魂最深沉和最多样化的运动。但是这些运动的形式、韵律、节奏是不能与任何单一情感状态同日而语的。我们在艺术中所感受到的不是哪种单纯的或单一的情感性质,而是生命本身的动态过程,是在相反的两极——欢乐与悲伤、希望与恐惧、狂喜与绝望——之间的持续摆动过程。使我们的情感赋有审美形式,也就是把它们变为自由而积极的状态。在艺术家的作品中,情感本身的力量已经成为一种构成力量(formative power)”④诗人、艺术家由于自身的天赋及艺术训练而具有的媒介感,使之在我物的契合中产生了并非由理性操控的“艺术意志”,在并非预设的情形下,就已经完成了艺术品的胚胎并加以艺术表现。

中国古代诗学中的“契”,是以内在的媒介感与外物契合产生了审美构形的过程。这个过程并非预先设计、立意在前的,然而在“契”的状态下,充满动力地自行创造。李梦阳所举的宋代诗人林逋作《山园小梅》的个案,就明显地体现了这点。李梦阳的诗论,不仅是关注创作中的“契”,而且特别指出了“契”的非预设性,其为《鸣春集》作序时说:“鸣春者何?鸟春则鸣也,不春不鸣乎,鸣殊乎春也,天下有窍则声,有情则吟,窍而情,人与物同也,然必春焉者,时使之也,韩子曰:‘以鸟鸣春’。‘以’之言使也。夫窍吾窍,情吾情耳,使之者谁耶,鸣之者鸟耶,阴凝气惨,草木陨零,情者不敛而窍者不声乎?及柔风敷焉,阳和四布,夫然后在阴者和,迁乔者嘤,灌木有喈喈之闻,丛棘有交交之音,若是者,春使之邪,使之春者耶,非春非鸟,以之者谁也?夫天地不能逆寒暑以成岁,万物不能逃消息以就情,故圣以时动,物以情征。窍遇则声,情遇则吟,吟以和宣,宣以乱畅,畅而永之,而诗生焉。故诗者,吟之章而情之自鸣者也。

① 阿道夫·希尔德勃兰特:《造型艺术中的形式问题》,潘耀昌译,北京:商务印书馆2019年版,第4页。

② 黑格尔:《美学》第三卷上册,朱光潜译,北京:商务印书馆1979年版,第282页。

③ 杜威:《艺术即经验》,高建平译,北京:商务印书馆2005年版,第216页。

④ 卡西尔:《人论》,甘阳译,第189页。

有使之而无使之者也。遇之则发之耳,犹鸟之春也。”①李梦阳认为,诗之作,乃是自然的发生,如同鸟鸣于春。“情遇则吟”决非有意在先,而是在与外物的偶遇中触目成吟。“契”应该是在这种情形中呈现的。如果刻意求取,辞前立意,就会在作品中圭角外露,而无法产生“羚羊挂角,无迹可求”的境界了。明人王世贞所描述的创作状态:“西京建安,似非琢磨可到,要在专习凝领之久,神与境会,忽然而来,浑然而就,无歧级可寻,无色声可指。”②从诗来说,如果辞、意、物之间不能融合无间,就会局促窘迫。“辞前意”就易于产生这种状态。明代诗论家谢榛指出了这种情形,他通过主客问答的方式,颇为醒豁表达了他对这个问题的观点:“有客问曰:夫作诗者,立意易,措辞难,然辞意相属而不离。若专乎意,或涉议论而失于宋体;工乎辞,或伤气格而流于晚唐。窃尝病之,盍以教我?四溟子曰:今人作诗,忽立许大意思,束之以句则窘,辞不能达,意不能悉。譬如凿池贮青天,则所得不多;举杯收甘露,则被泽不广。此乃内出者有限,所谓‘辞前意’也。或造句弗就,勿令疲其神思,且阅书醒心,忽然有得,意随笔生,而兴不可遏,入乎神化,殊非思虑所及。或因字得句,句由韵成,出乎天然,句意双美。若接竹引泉而潺湲之声在耳,登城望海而浩荡之色盈目。此乃外来者无穷。所谓‘辞后意’也”。谢榛认为“辞后意”是诗人接受了非常充盈的外来物象,得到‘入乎神化’的效果。继而,谢榛还从“内外”之说揭示了“契”的另一个意蕴。“客曰:适闻内外二说,能发古人未发者。愿以盛唐诸家,直指内外秘蕴,令人顿悟,以归正宗,不落傍门小径也。’四溟子曰:予虽历举唐诗引证,毕竟难晓。况尔心非我心,焉知我心之有得也。以我之心,置于尔心,俾其得我之得,虽两而一矣。”③“得我之得”也即“自得”,惟有内外之契,方可称为“自得”。“自得”在中国哲学史上,是一个重要的观念。意指“非由外铄”的主体体认。“自得”并非仅是主体的认识活动,而是主体与外物相契合时而生成的顿悟之境。《孟子·离娄章句下》提出:“自得”的概念:“君子深造之以道,欲其处得之也。自得之,则居之安;居之安,则资之深;资之深,则取之左右而逢其源也。”关于“自得”,杨伯峻先生认为是“君子依循正确的方法来得到高深的造诣,就是要求他自觉地有所得。”④联系孟子思想的整体脉络来看,这个理解未必准确。笔者认为宋代理学家二程和朱熹对“自得”的理解较为准确,朱熹阐释孟子所谓“自得”说:“言君子务于深造而必以其道者,欲其有所持循,以俟夫默识心通,自然而得之于己也。自得于己,则所以处之者安固而不摇,处之安固,则所籍者深远而无尽;所籍者深,则日用之间取之至近,无所往而不值其所资之本也。”⑤程颢论学最重“自得”,主张“学莫贵于自得,得非外也,故曰自得。”⑥内外兼得,方谓自得。程颢又说:“自其外者学之,而得于内者,谓之明。自其内者得之,而兼于外者,谓之诚。诚与明一也。”⑦可见,自得是内外兼通。而从美学的角度来看,“自得”则是指主体在体认外物时而获得的顿悟与升华。魏庆之《诗人玉屑》中有“自得”的诗论,“诗吟函得到自有得处,如化工生物,千花万草,不名一物一态。若摸勒前人,无自得,只如世间剪裁诸花,见一件样,只做得一件也。”⑧这里所说的“自得”,指诗中那种来自自然的生机勃勃的独特意象。金代文学家王若虚论诗最为推崇自得。在他的论诗诗中,写道:“文章自得方为贵,衣钵相传岂是真?已觉祖师低一著,纷纷法嗣复何人?”⑨王若虚对于宋代大诗人黄庭坚的诗风极力排诋,指责山谷为诗是以“句法”绳人,衣钵相传,而非诗人与外物的契合。王若虚在其著名的《滹南诗话》中也有类似的议论:

---

① 李梦阳:《梅月先生诗序》,李壮鹰总主编、黄卓越本卷主编:《中华古文论释林·明代上卷》,第270页。

② 王世贞:《艺苑卮言》,丁福保编:《历代诗话续编》,北京:中华书局1981年版,第960页。

③ 谢榛:《四溟诗话》卷四,《历代诗话续编》,北京:中华书局1983年版,第1219页。

④ 杨伯峻:《孟子译注》,北京:中华书局1960年版,第189页。

⑤ 朱熹:《四书章句集注》,北京:中华书局1983年版,第292页。

⑥ 《二程集》,北京:中华书局1981年版,第316页。

⑦ 《二程集》,第317页。

⑧ 魏庆之:《诗人玉屑》卷十,北京:中华书局2007年版,第304页。

⑨ 王若虚:《山谷于诗每与东坡相抗,门人亲党遂谓过之,而今之作者,亦多以为然。予尝作四绝云》之四,《王若虚集》,北京:中华书局2017年版,第567页。

“古之诗人,虽趣尚不同,体制不一,要皆出于自得。至其辞达理顺,皆足以名家,何尝有以句法绳人者。鲁直开口论句法,此便是不及古人处。而门徒亲党以衣钵相传,号称法嗣,岂诗之真理也哉?”①其对山谷攻讦的的理由,便在于缺少“自得”之妙。明代哲学家王廷相将“契会”与“自得”在为学的层面联系起来,他说:“然谓之自得,非契会于身心者,不能谓之深造,其徒泛为讲说,虚守其心,而不于事会以求之哉? 谓之左右逢原,非实体诸己,恶能有如是妙应。”②“身心契会”可谓“自得”,而在诗歌创作中的“契会”,则是一个由必然进入过程。王廷相描述了这个过程:“虽然,工师之巧,不离规矩,画手迈伦,必先拟摹,风、骚、乐府各具体裁,苏、李、曹、刘,辞分界域,欲擅文囿之撰,须参极古之遗,调其步武,约其尺度,以为我则,所不能已也。久焉纯熟,自尔悟入,神情昭于肺腑,灵境彻于视听,开阖起伏,出入变化,古师妙拟,悉归我闼。由是搦翰以抽思,则远古即今,高天下地,凡具形象之属,生动之物,靡不综摄,为我材品,敷词以命意,则凡九代之英,三百之章,及夫仙圣之灵,山川之精,靡不会协,为我神助。此非取自外者也,习而化于我者也,故能摆脱形模,凌虚构结,春育天成,不犯旧迹矣。”③王廷相的这篇论诗文章,在意象学说史上是非常重要的。他的“契会”观念,也渗透在其意象理论中。

四

从诗学来说,“契”在主体方面的功能,是落实在“辞令”或“言”上。言连结着表现着诗人之意,另一方面则是在诗中为物构形。故刘勰认为“辞令管其枢机”,而“含章司契”更为关键。“含章”是结构化、形式化的“辞令”了。如果没有结构化、形式化的“辞令”或曰“言”,“契”的作用也就无从谈起。《神思》篇中以“视布于麻,虽云未费;杼轴献功,焕然乃珍”为喻,说明了经过结构和加工的语言,对于作品至关重要的作用。王元化先生是从想象的意义上来理解的,他认为:“用‘杼轴’一词来表示文学的想象活动,原出于陆机。《文赋》:‘虽杼轴于予怀,怵他人之我先’,是刘勰所本。在这里,‘杼轴’具有经营组织的意思,指作家的构思活动而言。不过,陆机说的‘虽杼轴于予怀,怵他人之我先’,是把重点放在想象的独创性上面,而刘勰说的‘视布于麻,虽云未贵,杼轴献功,焕然乃珍’,则是把重点放在想象和现实的关系上面。”④元化先生对于这个创作的比喻,是明确表示不同意以“修饰润色”为其内涵的,而在我看来,刘勰这个比喻,恰恰是深刻地说明了构思与修辞(辞令)一体化的内在有关系,而且是通过辞令彰显构思的独特性的。布和麻的关系,麻是布的原料,布是麻的织品。布是由麻纺绩而成。杼、轴都是织布机上的主要部件,代指作品中的构织之功。元化先生的诠解在一般意义上没有问题,然而,仅以构思或想象来框定“杼轴之功”,其实是有意或无意地忽略了辞令的关键性功能的。以“杼轴献功”为经典之喻的艺术加工,如果只是想象与现实的关系,其实是不太客观的。且看刘勰在《文心雕龙·书记》篇中中所说的“观史迁之报任安,东方朔之难公孙,杨恽之酬会宗,子云之答刘歆,志气槃桓,各含殊采,并杼轴乎尺素,抑扬乎寸心”。⑤ 所谓“各含殊采”,当然不会离开辞令的表现了。黄侃释“杼轴献功”云:“此言文贵修饰润色。拙辞孕巧义,修饰则巧义显;庸事萌新意,润色则新意出。凡言文不加点,文如宿构者,其刊改之功,已用之平日,练术既熟,斯疵累渐除,非生而能然者也。”⑥黄侃认为“杼轴献功”是“文贵修饰润色”,自然是对“辞令”而言。元化先生明显地反驳黄侃的这种观点,元化先生认为:“我以为这种看法是不能解释刘勰在这段话里所提出的‘视布于麻’的比喻的。刘勰固然并不排斥修饰润色的作用,但他也并不特别强调修饰润色的作用。相反,《文心雕龙》倒是以反对修饰‘饰羽尚画,文绣鞶帨’这类雕藻浮艳倾向的地方居多。自然我们不能说反对雕琢就等于反对修饰,这是不同的两件事;但它们又

① 王若虚:《滹南诗话》卷下,《王若虚集》,第 492 页。
② 王廷相:《与薛君采二首》,《中华古文论释林·明代上卷》,第 336 页。
③ 《与郭价夫学士论诗书》,《中华古文论释林·明代上卷》,第 339 页。
④ 王元化:《文心雕龙创作论》,上海:上海古籍出版社 1984 年版,第 133 页。
⑤ 刘勰著、范文澜注:《文心雕龙注》,第 456 页。
⑥ 黄侃:《文心雕龙札记》,北京:商务印书馆 2016 年版,第 89 页。

有一定关系。反对雕琢是由于重内容,重内容就不会夸大修饰润色的作用,就会把修饰润色限于一定范围,仅仅视为调整形式方面的一种手段。在这种意义上,如果内容本身是‘庸事’,那么光在形式上修饰润色,也不能使它萌生新意。如果内容本身就已孕有‘巧义’,那么也用不着以诡丽的华词去代替朴讷的‘拙辞’。总之,使庸事可以萌新意,使拙辞可以孕巧义,决不是在形式方面进行修饰润色所能收功奏效的,其中一定还有另外的原因,这另外的原因我以为就是想象活动所起的作用。刘勰在这段话里所提出的‘视布于麻,虽云未贵,杼轴献功,焕然乃珍’,即针对这一点而发。”①就这个问题本身而言,元化先生的论述已经颇为客观中肯,而先生主张”杼轴献功”只是想象的功能,还是缺少了非常重要的环节。刘勰的“神思”当然是论述艺术想象的经典篇章,“神思”的主要义项之一便可说是想象,“形在江海之上,心存魏阙之下,神思之谓也。文之思也,其神远矣,故寂然凝虑,思接千载;悄焉动容,视通万里”。非想象而何? 但刘勰从来都不是脱离“辞令”(言)来谈想象的,“物沿耳目,而辞令管其枢机”,对于说明想象、构思与辞令的关系,是至为重要的。以“视布于麻”“杼轴献功”来比喻作品的艺术加工,仅有想象而无语言,是不可“想象”的。想象或构思,在内在阶段就应该是依凭语言而行的了。刘勰在论述艺术想象之时,从来都没有离开语言的作用,或者说,刘勰的“神思”论,从来就是以内在的语言媒介作为前提条件的。在我看来,诗人在进行艺术创作时,并非是等构思完成后,再用语言将其加以表现,而是在把握世界、产生创作冲动时,就已经是以内在的语言媒介来进行的。德国著名思想家卡西尔认为,“因为诗人有一种特殊的禀赋,能把日常语言的抽象的一般名称掷进诗的想象的熔炉,铸出新的样式。由此他能够表达一切具有无限细微差别的情感,欢乐和悲伤、愉悦和苦恼、绝望和狂喜等等别的表达方式不可及的和说不出的微妙情感。诗人不仅用词汇描绘,他激起了,形象地显现了我们最深的情感,这是诗的特权,同时也是诗的局限”。② 卡西尔所说的这个过程,其实是在艺术构思阶段就已存在,而且诗歌创作冲动的发生,就已经是内在的语言作为载体了。刘勰在《神思》篇中所说的“然后使玄解之宰,寻声律而定墨;独照之匠,窥意象而运斤”,就是直接将意象的创造与声律化的语言,在内在阶段就结合为一了。“视布于麻,虽云未费,杼轴献功,焕然乃珍”这样一个艺术加工的过程,在刘勰这里,一开始便是语言的建构过程,想象是以内在语言的方式“炼成”的。如果承认“契”是诗歌创作的关键,就把语言问题提到了不可或缺的地位上来了。这也是笔者之所以对“契”这个概念提出来讨论的主要原因。《神思》篇的赞语几乎是相当完整地概括出这个路径。“赞曰:神用象通,情变所孕。物以貌求,心以理应。刻镂声律,萌芽比兴。结虑司契,垂帷制胜。”③这些都是在“神思”过程即内在构思阶段的要素及环节。诗的“神思”是以意象贯通的,意象的生成则是情感的触发变化作为起因的。这个赞语有非常重要的理论价值。意象的创造既有物象的资源,又有诗人心灵的观照,合而为意象。而在这个运思中,比兴成为主要的艺术手段。而内在的语言就是比兴的媒介。《文心雕龙》中的《比兴》篇的赞语,也明确地表达了这种观点。其中说:“诗人比兴,触物圆览。物虽胡越,合则肝胆。拟容取心,断辞必敢。攒杂咏歌,如川之涣。”④比兴手法的运用,并非仅仅是诗人的主观作用,而应该是诗人“触物圆览”中自然产生的。而刘勰所说的“拟容取心”的过程,即是以诗人之心统摄物象而创造出诗人的意象。“断辞必敢”在这框架里的出现,有非常明显的学术价值。“拟容取心”其实就是意象的创造活动,但却必须是凭借语言才能完成的。语言在这里所扮演的角色,并非仅是被动的工具,而是能动的建构。这正可以作为刘勰所主张的“结虑司契”之内涵阐释。

“契”的功能并非只是在于主客体的融合互即,也就是说不在于一般所说的“情景交融”。没有语言(“辞令”)作为艺术思维的载体,并以之把握物象,从而创造出意象,就无所谓“契”。对于外物来说,诗

---

① 王元化:《文心雕龙创作论》,上海:上海古籍出版社 1984 年版,第 132 页。

② 卡西尔:《语言与神话》,于晓等译,北京:生活·读书·新知 三联书店 1988 年版,第 143 页。

③ 刘勰著、范文澜注:《文心雕龙注》,第 493 页。

④ 刘勰著,范文澜注:《文心雕龙注》,第 603 页。

的语言并非是以摹仿为能事的,从艺术的意义来看,语言主动地改造外来物象而具有充分的创造和生产性质。卡西尔指出:“关于一般的感知,我们可以在一定程度上接受感伤主义的理论,我们可以像休谟那样说,每一观念都是印象的模本,但是在艺术经验中,这个理论破产了。事物的美不是一个仅用消极的方式就可以来知觉和享受的属性。为了理解美,我们总是需要一种基本的活动,一个人心的特殊能力。在艺术中我们不是对外来刺激作简单的反映,不是简单地再造我们头脑的叙述。为了欣赏事物的形式,我们必须创造它们的形式。艺术是表现,但是一个积极的而不是消极的表现。它是想象,但是创造的而不是再造的想象。”①卡西尔是在语言的范围里来谈这个观点的。而笔者在这里要补充的观点则是,通过想象而创造的意象,在诗里面是以语言(辞令)的内在媒介方式进行的。在内在思维阶段,语言的功能也在于“创造它们的形式”。而这也正是诗歌能够产生不朽价值的奥秘所在。文本的形式其实在内在思维阶段业已形成,而诗歌创作的发生冲动,就已经是由语言媒介所生成的。《文心雕龙·物色》篇其实是《神思》篇的延伸,主旨是诗人在与“物色”相接而产生创作冲动进而形成作品意象的过程。其中有言:“是以诗人感物,联类不穷,流连万象之际,沉吟视听之区;写气图貌,既随物以婉转;属采附声,亦与心而徘徊。”“属采附声”是与“写气图貌”同时进行的,而且是在内在思维阶段就开始的。语言是如何创造“它们的形式”的? 且看刘勰的论述:“皎日彗星,一言穷理;参差沃若,两字穷形,并以少多,情貌无遗矣。虽思经千载,将何易夺!”②诗歌作品之所以能产生“思经千载,将何易夺”的永久魅力,恰恰在于诗人是以内在的语言媒介感知世界、产生创作冲动——这种冲动是诗歌创作的最为直接的动力与缘因。没有创作冲动,诗歌的创作无从谈起! 而诗歌创作冲动的发生,就已经有语言媒介在起着主导作用了。

在诗学研究中,似乎尚未有人对“契”这个概念进行过正面的探讨,但对它的认识和阐释,还是有颇有价值的。在主客体的审美关系中,这是个至关重要的“枢机”。我们要在以往在情景关系或者主客体关系的现成结论中向前推进,以突破以往的理论定势,对“契”的理解,应该是一把独特的钥匙!

“The Coincidence in Poetic Sentiment”: A Link in the Process of Poetic Aesthetic Creation

Zhang Jing

(*Faculty of Humanities*, *Communication University of China*, *Beijing* 100024, *China*)

Abstract: In the concerning terms of Chinese poetics, “the coincidence in poetic sentiment (契)” is a concept that has not yet attracted the attention from scholars. However, in the discussion about “the coincidence in poetic sentiment” from such literature as The Literary Mind and the Carving of Dragons (《文心雕龙》), its theoretical implication is very unique. It is a perfect mechanism for a poet’s inner artistic thinking to perceive visible images (物象) with language media, thus producing creative impulses and further creating aesthetically emotional images (意象). In the state of “the coincidence in poetic sentiment”, the poet creates artistic forms based on visible images through inner language media. So far as the process of poetic aesthetic creation is concerned, it is too general and superficial to talk in a broad way about the blending of emotions and scenes, or the unity of the subject and the object. However, the concept of “the coincidence in poetic sentiment” can make the internal mechanism of poetic creation known to us.

Key words: coincidence in poetic sentiment (契), object-meaning-words, configuration

(责任编辑　　刘曙光)

① 卡西尔:《语言与神话》,于晓等译,第 140 页。

② 刘勰:《文心雕龙·物色》,范文澜注:《文心雕龙注》,第 694 页。